

200 AÑOS

SUROESE 18-11-78

★ TÍO LUIS, EL DE LA JULIANA PRIMER HOMBRE DE QUIEN MEMORIA ESCRITA EN LA HISTORIA DEL FLAMENCO

1.— EL PRIMER CANTAOR CONOCIDO

Tío Luis el de la Juliana es el primer nombre de que hay memoria escrita en la historia del cante flamenco. Machado y Álvarez «Demófilo» (el padre de Machado) lo sitúa en el último tercio del siglo XVIII, es decir hace doscientos años.

Se sabe poco, muy poco, de Tío Luis el de la Juliana. Precisamente tal escasez de datos ha hecho dudar de su existencia real, pensándose que pudiera tratarse de una figura legendaria, pero hoy esto se descarta y se admite sin reservas al cantaor como personaje histórico. Se cree que nació hacia 1750 (1) en Jerez de la Frontera; se le considera gitano, pues entre gitanos se transmitió oralmente —y con veneración— lo poco que conocemos de su vida y de

dencia que la puramente nominal del folklore hispano de la época es ya sumamente problemático. García Matos es quien más ha profundizado en este sentido. Así cuando propone, como antecedente de la toná del cerrojo, un canto llamado «El cerrojo» que todavía hoy puede oírse por la provincia de Madrid, cuyos primeros versos son:

Licencia pido al cerrojo.

Licencia pido a las llaves.

Licencia pido a la novia.

Licencia pido a los padres...

O bien la toná del Cristo, para la que encuentra el antecedente de una de las «tonadas del Cristo» que aún se cantan en Castilla la Nueva y Extremadura. Sin embargo la letra de esta toná.

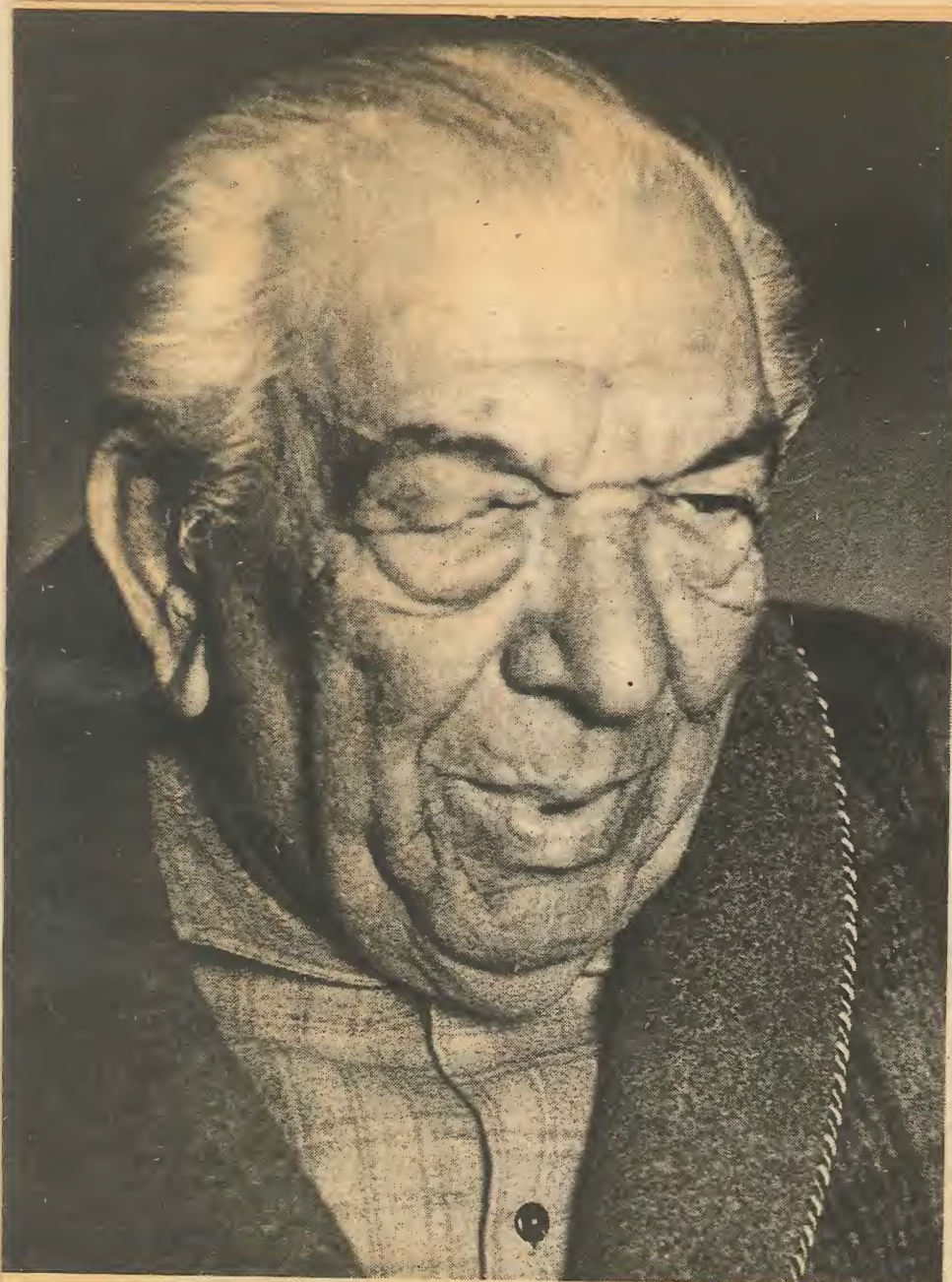
Eres pare de almas
ministro de Cristo

tronco de nuestra Santa Madre Iglesia

llarse en toda su grandeza en la voz sola del cantaor.

Las tonás primitivas comprendían todos los cantos sin guitarra, excepto la saeta que es un caso aparte. Es decir, comprendían las que hoy seguimos llamando tonás, el martinete, la carcelera y la debla, así como probablemente las primeras seguiriyas. Quizás también la liviana, puesto que sabemos que existió una toná-liviana con hasta cuatro variantes atribuidas a Tío Luis el de la Juliana, Juan Cortes, Curro Pabla y tía Salvadora, toná que quizás corresponde a la actualmente llamada chicá. La duda está en saber si esta toná-liviana es la misma liviana de que hablaba «Demófilo» sin separarla nunca de las tonás, encabezando su famosa relación de veintiséis cantes con el título de «Tonás y livianas». En cualquier caso esta liviana pri-

pues...
fras...
desce...
se fue...
jando...
llegad...
nomb...
Vega...
quiene...
en la i...
citan e...
las qu...
más a...
Tío Lu...
Ton...
la Juli...
Ton...
la Juli...
Ton...
de la J...
Ton...
Luis el...
Mo...



Juan Talega: «El cante bueno, tal y como nos ha llegado, tiene un par de siglos, no más»

LA «TONA», PUNTO DE REFERENCIA DE



su cante; se dice, en fin, que era aguador de oficio, llevando el agua desde la fuente de los Albarizones a Jerez...

Las noticias sobre su cante son igualmente precarias. Se le tenía al parecer por excelente cantaor general, aunque a la hora de concretar se pone el acento en las tonás que interpretaba —la toná-liviana, la grande, la del Cristo, la de los pajaritos... —, de alguna de las cuales pudo ser creador. Y se añade que fue maestro de cantaores, el más famosos de todos «el Fillo».

2.— LAS TONAS

Tenemos, pues, la toná como fundamental punto de referencia para esta primera época del cante, que algunos autores llaman hermética no sólo por lo poco que de ella conocemos, sino también porque se supone que sus protagonistas tuvieron especial cuidado en que nada trascendiera fuera de determinados círculos de familiares o «iniciados».

El primitivismo de las tonás es incuestionable. En 1881 ya «Demófilo» las consideraba cantes viejos, casi caídos en desuso, cuando escribía «y una toná de esas que no se encuentra ya en el mundo quien la cante ni por un ojo de la cara». Hay una rara concordancia acerca de este punto, una concordancia nada habitual entre quienes se han ocupado de una investigación tan resbaladiza, tan incierta siempre, como la del flamenco (2).

Toná es, evidentemente, la forma aflamencada, andaluza o gitana indiferentemente, del vocablo castellano «tonada», que se daba a cualquier canto tradi-

y árbol del Paraíso.

Más bien le parece a Hipólito Rossy relacionada «con las angustias del judío converso, temeroso de que se dude de su sinceridad, queriendo congraciarse con la sociedad cristiana de aquellos tiempos, alardeando de una fe y de un acatamiento incondicional al sacerdote católico; o tal vez, converso insincero que incurre en el anatema evangélico contra los fariseos que oraban por las esquinas para que la gente los viera».

También para la toná de los pajaritos encuentra García Matos origen en la antigua «tonada de los pajaritos» o «los pajarillos», que se refiere a un milagro de San Antonio y se sigue cantando en varios pueblos españoles.

Estas argumentaciones no parecen concluyentes. Molina y Mairena señalan cómo dicha hipótesis no es experimentalmente comprobable porque las tonás gitanas de los pajaritos y del cerrojo desaparecieron y es imposible por tanto intentar la comparación, y por otra parte en casos de derivaciones melódicas puede ocurrir que la supuesta derivación no sea tal, sino por el contrario refundición impregnada del folklore de la región de que se trate de un cante de puro origen gitano-andaluz.

El primero en citar las tonás fue Estébanez Calderón, en el año 1847, y el hecho de que al hacerlo las llame «tonadas de Sevilla» invita a creer en la procedencia trianera de las mismas. Manfredi, sin apuntar las razones en que se basa, afirma que en un principio fueron cantes para acompañar al baile, una seguidilla que se acompañaba con una copla, y después fueron

mitiva sería un canto sin guitarra en la órbita de las tonás y distinto al cante por livianas que ha llegado hasta la época actual.

En cuanto a las carceleras serían las tonás que cantaban los gitanos en las cárceles, y los martinetes las tonás fragüeras, interpretadas en las herrerías, aunque éstas se nos antojan explicaciones sumamente superficiales y poco consistentes. Singularmente en el caso del martinete, salvo excepciones muy contadas, los modernos intérpretes han llegado a la teatral artificiosidad de acompañar el cante con el golpear del martillo sobre el yunque, sin que realmente haya antecedentes históricos que lo justifiquen.

Y ya que hemos hablado de los famosos veintiséis cantes relacionados por «Demófilo» en 1881, bueno será que hablemos de ellos y de las distintas variantes de tonás de que se ha hablado a lo largo de casi siglo y medio. Esta relación de «Tonás y livianas» le fue transmitida al escritor por un cantaor llamado Juanelo, de Jerez, y puede ofrecer todas las dudas congénitas a la transmisión oral, pero en el flamenco demasiadas veces es éste el único medio de conocimiento que tenemos y a él hemos de atenarnos. En este caso concreto, de todas formas, los datos parecen bastante fiables dada la personalidad del receptor, Machado y Álvarez, quien además dice de su informador «que es muy entendido en cante flamenco y completamente veraz».

Estas veintiséis «tonás y livianas» son las que Juanelo conocía en su tiempo, que como sabemos no es el primitivo ni

Bonald...
cas o p...
se cant...
del Jue...
Cazalla...
recuerd...
«de Pi...
«del Hu...
Bonald...
gionales...
grupo d...
inclinam...
apoyán...
ritu exp...
uno de...
musical...
se nutri...
gitanas...
A los...
ron muy...
de, la...
pero gr...
trasmiti...
bles car...
década...
ejemplo...
nero pu...
cogido p...
des car...
tiempos...
Antonio...
Aunq...
pongan...
tana de...
evidente...
mayor e...
que trad...
ne llam...
—lo que...
notorio...
predomi...
desde la...
tual. Y p...
contenid...
jan, sobr...
el mund...
de los g...
carcelad...
denas, s...
llacione...

AÑOS DE CANTE

SUROESE 18-11-76



EL DE LA JULIANA, ES EL HOMBRE DE QUE HAY LA ESCRITA EN LA HISTORIA DEL FLAMENCO

que la puramente nomi- folklore hispano de la es ya sumamente pro- co. García Matos es más ha profundizado en tido. Así cuando propo- mo antecedente de la cerrojo, un canto llama- cerrojo» que todavía hoy birse por la provincia de cuyos primeros versos

ncia pido al cerrojo. ncia pido a las llaves. ncia pido a la novia. ncia pido a los padres... en la toná del Cristo, para encuentra el antecedente de las «tonadas del Cris- tío» aún se cantan en Casti- ueva y Extremadura. Sin o la letra de esta toná. pare de almas tro de Cristo co de nuestra Santa Ma- sia

llarse en toda su grandeza en la voz sola del cantaor.

Las tonás primitivas comprendían todos los cantos sin guitarra, excepto la saeta que es un caso aparte. Es decir, comprendían las que hoy seguimos llamando tonás, el martinete, la carcelera y la debla, así como probablemente las primeras seguiriyas. Quizás también la liviana, puesto que sabemos que existió una toná-liviana con hasta cuatro variantes atribuidas a Tío Luis el de la Juliana, Juan Cortes, Curro Pabla y tía Salvadora, toná que quizás corresponde a la actualmente llamada chicá. La duda está en saber si esta toná-liviana es la misma liviana de que hablaba «Demófilo» sin separarla nunca de las tonás, encabezando su famosa relación de veintiséis cantes con el título de «Tonás y livianas». En cualquier caso esta liviana pri-

pués se fueron dando otras cifras distintas, paulatinamente descendentes porque el género se fue perdiendo o se fue desgajando en otras formas que han llegado a nosotros con distintos nombres. Recientemente Blas Vega y Ríos Ruíz, que han sido quienes han profundizado más en la investigación de las tonás, citan en total treinta y cuatro, de las que las cuatro primeras, las más antiguas, son atribuidas a Tío Luis el de la Juliana:

Toná-liviana de Tío Luis el de la Juliana.

Toná grande de Tío Luis el de la Juliana.

Toná del Cristo del Tío Luis el de la Juliana.

Toná de los Pajaritos del Tío Luis el de la Juliana.

Modernamente Caballero

Los «gerés» (3) por las esquinas con velones y farol en voz alta se decían «mararlo» (4) que es «caloró» (5).

Estos tintes dramáticos, trágicos incluso, se acentúan precisamente en las tonás más primitivas que han llegado a nosotros, entre las que se cuenta la que acabamos de transcribir. «En la toná se resume toda esa patética crónica de miserias, cárceles y atropellos en que se debatían los gitanos andaluces...» (Caballero Bonald).

3.— EL FALSO MITO DE LA CLANDESTINIDAD

Una de las cosas que llaman la atención al tocar la problemática planteada por las tonás, y con ella los orígenes del cante flamenco, es la presunta clandestinidad en que esta iniciales manifestaciones se desarrollan.

Al carecerse de referencias que remonten los conocimientos más allá de la mitad del siglo XVIII (6), se da por cierto que hubo un largo periodo anterior de génesis en que el cante iría lentamente —quizás a lo largo

ticia de él insoslayablemente, aunque los propios gitanos hubieran tenido efectivamente ese propósito de ocultación de que se habla.

A mediados del siglo XVIII y en ciudades ya muy populosas como Sevilla y Cádiz, la información era suficientemente fluida para que un fenómeno de esta naturaleza pudiera mantenerse años y años en una rigurosa clandestinidad. Quienes tenemos cierta familiaridad con los procedimientos historiográficos sabemos que esto es prácticamente imposible. Porque aunque se carezca de información hay una serie de pruebas de congruencia que revelan al investigador acontecimientos mucho más inaccesibles y escondidos por su propia naturaleza. Si hemos podido saber, por ejemplo, cómo vivía el hombre de paleolítico, o los ritos de iniciación y a veces criminales de algunas sectas secretas, o hechos delictivos para cuya impunidad se habían tomado las más cuidadosas prevenciones, ¿cómo pensar siquiera en la posibilidad de desconocer lo que cantaban —lo que oían cantar, si se quie-

las primeras noticias que saltan este muro de silencio coincidan casi en la fecha con la pragmática-sanción de Carlos III (19 de septiembre de 1783) que cambió la condición del pueblo gitano, suavizando notablemente las medidas represivas, parece apoyar aquella idea: al otorgarse mayor libertad a los gitanos éstos entiendes que ya no hay motivo para seguir manteniendo oculto el cante y lo sacan a la luz pública.

NOTAS

(1) Se da esta fecha de manera puramente especulativa, estimando que si Tío Luis el de la Juliana cantaba, como se cree, hacia 1775, habría nacido hacia 1750. Personalmente pienso que el cantaor habría nacido bastante antes, pues como es sabido en Andalucía el tratamiento «tío» se da, habitualmente, a las personas de edad, casi con un sentido de venerabilidad. Otros cantaores flamencos que lo llevaron ante su nombre artístico eran, que sepamos, viejos.

(2) «Las tonás constituyen la más remota y turbadora manifestación del arte gitano-

REFERENCIA DE ESTA PRIMERA EPOCA

del Paraíso. bien le parece a Hipólito relacionada «con las and del judío converso, te de que se dude de su ad, queriendo congra- con la sociedad cristiana llos tiempos, alardeando fe y de un acatamiento cional al sacerdote cató- tal vez, converso insince- incurre en el anatema tico contra los fariseos ababan por las esquinas de la gente los viera». bién para la toná de los s encuentra García Ma- en en la antigua «tonada pajaritos» o «los pajarit- ue se refiere a un milagro Antonio y se sigue can- en varios pueblos españo-

s argumentaciones no concluyentes. Molina y a señalan cómo dicha hi- no es experimentalmen- probable porque las gitanas de los pajaritos y rojo desaparecieron y es ble por tanto intentar la ción, y por otra parte en de derivaciones melódi- de ocurrir que la supues- tación no sea tal, sino por rario refundición impreg- el folklore de la región de trate de un cante de puro gitano-andaluz.

ímico en citar las tonás ébanez Calderón, en el 47, y el hecho de que al las llame «tonadas de a invita a creer en la pro- trianera de las mis- Manfredi, sin apuntar las en que se basa, afirma un principio fueron can- acompañar al baile, una la que se acompañaba a copla, y después fueron

mitiva sería un canto sin guitarra en la órbita de las tonás y distinto al cante por livianas que ha llegado hasta la época actual.

En cuanto a las carceleras serían las tonás que cantaban los gitanos en las cárceles, y los martinetes las tonás fragüeras, interpretadas en las herrerías, aunque éstas se nos antojan explicaciones sumamente superficiales y poco consistentes. Singularmente en el caso del martinete, salvo excepciones muy contadas, los modernos intérpretes han llegado a la teatral artificiosidad de acompañar el cante con el golpear del martillo sobre el yunque, sin que realmente haya antecedentes históricos que lo justifiquen.

Y ya que hemos hablado de los famosos veintiséis cantes relacionados por «Demófilo» en 1881, bueno será que hablemos de ellos y de las distintas variantes de tonás de que se ha hablado a lo largo de casi siglo y medio. Esta relación de «Tonás y livianas» le fue transmitida al escritor por un cantaor llamado Juanelo, de Jerez, y puede ofrecer todas las dudas congénitas a la transmisión oral, pero en el flamenco demasiadas veces es este el único medio de conocimiento que tenemos y a él hemos de atenernos. En este caso concreto, de todas formas, los datos parecen bastante fiables dada la personalidad del receptor, Machado y Alvarez, quien además dice de su informador «que es muy entendido en cante flamenco y completamente veraz».

Estas veintiséis «tonás y livianas» son las que Juanelo conocía en su tiempo, que como sabemos no es el primitivo ni

Bonald incluye las tonás litúrgicas o pregoneros sagrados, que se cantaban en la madrugada del Jueves Santo en Puebla de Cazalla (Sevilla), de las que se recuerdan cuatro: «de Judas», «de Pilatos», «del Angel» y «del Huerto». Estima Caballero Bonald que eran versiones regionales no gitanas del antiguo grupo de las tonás, «aunque nos inclinamos a creer —añade—, apoyándonos en su propio espíritu expresivo, que representan uno de esos peculiares focos musicales andaluces de donde se nutrieron en su día las tonás gitanas...»

A los tiempos actuales llegaron muy pocas tonás —la grande, la chica, la del Cristo...—, pero gracias a que éstas fueron transmitidas por algunos venerables cantaores aún vivos en la década de los cincuenta —por ejemplo, Juan Talega—, el género pudo conservarse y ser recogido por algunos de los grandes cantaores de los últimos tiempos, fundamentalmente Antonio Mairena.

Aunque no falten autores que pongan en duda la raigambre gitana de las tonás, esto es tan evidente que apenas merece mayor especulación. Aparte de que tradicionalmente se les viene llamando «tonás gitanas» —lo que querrá decir algo—, es notorio que el elemento gitano predomina entre sus intérpretes, desde la época primitiva a la actual. Y por si esto no bastara los contenidos de las coplas reflejan, sobre cualquier otro tema, el mundo oscuro y atormentado de los gitanos, perseguidos, encarcelados, aherrojados con cadenas, sujetos a todas las humillaciones y segregaciones en el

de dos siglos— desarrollándose hasta cristalizar en las tonás. Y de todo este dilatado período no quedaría noticia porque se mantuvo intencionadamente oculto en las gitanerías, transmitiéndose los cantes secretamente en el seno de las familias, conocidos sólo por unos pocos y prácticamente integrado en una especie de ritos raciales a los que nadie que no fuera gitano podía acceder.

Aún considerando que esta tesis es defendida por muy importantes investigadores, he de manifestar que tales argumentos no me parecen en absoluto convincentes, sino sólo una serie de deducciones no sustentadas sobre una base realmente comprobable. Yo me pregunto porqué en este caso concreto del cante flamenco se ha eludido casi siempre la solución más simple, que generalmente suele ser la más cierta: que si no hay noticias de la existencia del cante con anterioridad a las fechas que venimos manejando, lo primero que hay que pensar es que no hay noticias porque el cante no existía.

Elemental. ¿Por qué, entonces, buscarle tres pies al gato? No lo sé Quizás por la mitología que envuelve secularmente a lo gitano y favorece toda suerte de fantasías, quizás porque la evidente escasa información que tenemos sobre los orígenes y etapas primitivas del cante ha oscurecido las perspectivas y hecho creer que debería haber más de lo que hay.

Yo creo que el cante flamenco debe ser sólo unos lustros anterior a la fecha en que se nos dice que Tío Luis el de la Juliana cantaba sus tonás, y voy a tratar de explicar por qué creo

re— unos cuantos miles de gitanos insertos en núcleos de población suburbana y, por lo mismo, numerosa?

Porque no debe olvidarse que los gitanos llamaban la atención y que, como muy bien señala Ricardo Molinax, «su presencia en la Península fue tempranamente historiada por escritores de los siglos XVI y XVII ávidos de raza y curiosidades...» En tales relatos se habla de sus robos y tropelías, de su lengua incomprendible para los castellanos, de supersticiones y creencias mágicas, de costumbres matrimoniales... Se habla, incluso, de lo que nunca ha podido demostrarse como cierto, tal que fueran antropófagos y que realizaran sacrificios humanos ¿Cómo admitir que de un pueblo que tuvo sobre sí de esta manera la lupa de la curiosidad ajena se desconociera absolutamente todo de una arte tan extraño y sorprendente como el cante flamenco?

Toda esta teoría se apoya además en una hipótesis que me parece radicalmente falsa: que el cante no trascendió antes de la segunda mitad del siglo XVIII porque los gitanos efectivamente se propusieron mantenerlo oculto a toda costa, en razón de ser un pueblo perseguido diversas pragmáticas reales a las que habremos de referirnos; a consecuencia de ellas ocupa los estratos más íntimos de la sociedad, conviviendo en semiclandestinidad con otras gentes igualmente sojuzgadas, como los moriscos y los judíos, los mendigos y los delincuentes, y en este ambiente de marginalidad...

andaluz que ha llegado hasta nosotros. Por su misma estructura musical y su humano temple de salmodia «a voz sola», las tonás representan, sin duda, la inicial cristalización del flamenco después del largo e impenetrable ciclo de su génesis» (Caballero Bonald y Ríos). «Las estimamos el más arcaico y venerable de los cantes flamencos, algo así como la fecunda nebulosa de la que más tarde se desprendieron las seguiriyas y las tonás y livianas» (Molina). «Uno de los cantes más antiguos, quizás el primero de todos y origen de muchos, pero casi desaparecido desde el final del siglo XIX. Acaso las tonás representan la primera aparición del cante, como estilizaciones flamencas del folklore andaluz llevadas a cabo por gitanos» (Julian Pearnán). «Las versiones pre-gitanas de estos cantes, si es que las hubo, carecen de pruebas. No hay ni una referencia a ellas, ni una sospecha, ni un indicio que, en rigor, justifique la hipótesis de su existencia» (Molina y Mairena).

(3) Castellanos.

(4) Matadolo.

(5) Gitano.

(6) Fernando Quiñones ha rastreado la que probablemente sea la más antigua noticia sobre el flamenco en Swinburne, quien en 1756 publicó en su Inglaterra natal «una colorida crónica de los últimos carnavales de Cádiz por él presenciados y en los que andan a la orden del día el gitanismo flamenco, el fandango, el manguindoy...»

ANGEL ALVAREZ CABALLERO
FOTOS: AUTOR Y AR-